



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Die Sprache der modernen phantastischen Prosa: Einige Bemerkungen zur Erzählweise deutschsprachiger Autorinnen

Author: Nina Nowara-Matusik

Citation style: Nowara-Matusik Nina (2009). Die Sprache der modernen phantastischen Prosa: Einige Bemerkungen zur Erzählweise deutschsprachiger Autorinnen. „Quarber Merkur : Franz Rottensteiners Literaturzeitschrift für Science Fiction und Phantastik”, Bd. 109/110 (2009), s. 111-120



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

DIE SPRACHE DER MODERNEN PHANTASTISCHEN PROSA

Einige Bemerkungen zur Erzählweise deutschsprachiger Autorinnen

Nina Nowara

¹ Bei der Analyse der modernen phantastischen² Literatur kann man an der Funktion der Sprache nicht vorbeigehen. Diese Funktion ist in den Erzählungen der Phantastik schreibenden Frauen ein Teil der Erzählstrategie. Im Folgenden wollen wir uns auf einige Erzählungen konzentrieren, die der Feder deutschsprachiger Gegenwartsautorinnen entstammen, um auf mögliche Wege hinzuweisen, die die moderne Phantastik einschlagen kann. Die Wahl einer weiblichen Autorschaft geschieht auf Grund der Überlegung, dass Frauen in der deutschsprachigen Phantastik nach wie

vor zu der Minderheit gehören.³ Und wenn wir uns hier des Begriffs der Phantastik bedienen, so soll darunter eine spezifische Erzählweise verstanden werden, für die die realistische Verankerung des Textes zur Folie wird. Eine genauere Klärung des Phantastikbegriffs soll nicht vorgenommen werden, weil es inzwischen so viele Theoriemodelle⁴ gibt, dass man ihnen eine separate Untersuchung

3 Die Marginalität des Weiblichen wird besonders in der ‚klassischeren‘ Phantastik sichtbar, die die Fantasy und die Science-Fiction ausschließt.

4 Die Phantastik wird zum Beispiel als Genre (Uwe Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen und Basel 2001), eine Textstruktur (Marianne Wünsch, *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München 1991) oder als eine Sammlung von Motiven (Hans-Richard Brittnacher, „Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King“, in: Gerhard Bauer und Robert Stockhammer, Hrsg., *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden 2000, S. 36-60) defi-

1 Der vorliegende Beitrag ist die verbesserte Fassung des Textes, der in dem Konferenzband *Im Dialog der Sprachen und Kulturen* erschienen ist („Mit welcher Sprache spricht die moderne Phantastik? Einige Bemerkungen zu der deutschsprachigen Frauenliteratur der Gegenwart“. In: *W dialogu języków i kultur. Konferencja naukowa. Lingwistyczna Szkoła Wyższa w Warszawie*. Warszawa 2007, S. 365-371).

2 Es wird hier die Schreibweise ‚phantastisch‘ und nicht ‚fantastisch‘ bevorzugt. Bei Zitaten wird die Original-Schreibweise beibe-

widmen könnte.



Barbara Neuwirth, *Dunkler Fluß des Lebens*.
Frankfurt am Main, Leipzig: Insel-Verl. 1992

Da aber in der einschlägigen Literatur ein allgemeiner Konsens darüber besteht, dass die Phantastik das Resultat der Verbindung bzw. Gegenüberstellung zweier Ordnungen ist, der der bekannten Wirklichkeit und einer anderen, die für das Unmögliche, Übernatürliche und Seltsame steht,⁵ so wollen wir uns in

dem vorliegenden Beitrag ebenfalls an dieses Kriterium halten. Es sei hier noch darauf hingewiesen, dass die Phantastik bzw. das Phantastische von der Science Fiction und der Fantasy abgegrenzt wird, da diese Genres das Kriterium der Realitätsverbundenheit nicht erfüllen, weil sich die dort dargestellten Ereignisse in einer ‚phantastischen‘ Wirklichkeit, d. h. auf einem fernen Planeten oder in einem Märchenland, abspielen.

„Die bekannteste Vertreterin der phantastischen Genre-Literatur in deutscher Sprache“⁶ in den letzten Jahren ist laut Rein A. Zondergeld, dem Literaturwissenschaftler und Herausgeber der berühmten *Phaïcon*-Reihe,⁷ die deutsche Schriftstellerin Eddie M. Angerhuber (eigentlich Monika Angerhuber, geb. 1965). Zu den wohl bekanntesten österreichischen Autorinnen der zeitgenössischen Literatur, deren Texte man mit dem Begriff der ‚Phantastik‘ versehen könnte, gehören u. a. Eva Anna Welles (eigentlich Eva Müller, geb. 1947) und Barbara Neuwirth, „von denen Neuwirth (geb. 1958) am tiefsten in die Phantastik verwurzelt ist.“⁸

Penning, „Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik“, in: Christian W. Thomsen, Jens Malte Fischer, Hrsg., *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt 1980, S. 36.

6 Aus der privaten Korrespondenz mit dem Literaturwissenschaftler Rein A. Zondergeld.

7 Vgl.: *Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur*. 5 Bände. Frankfurt/M 1974, 1975, 1978, 1980, 1982.

8 Vgl.: Franz Rottensteiner, „Die österreichische phantastische Literatur der Gegenwart“, in: Winfried Freund Hrsg., *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*. München 1991, S. 259-273, hier S. 272.

5 Vgl. zum Beispiel: Hans Schumacher: „Bemerkungen zu den Initiationsstrukturen in Märchen und phantastischer Erzählung“, in: Hans Schumacher, Hrsg., *Phantasie und Phantastik. Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung*. Frankfurt am Main 1993. S. 19-42, hier S. 20. Oder: Dieter

In einem ihrer besten Texte – „Solo für eine Königin“ (veröffentlicht 2002) – beschwört Angerhuber das Phantastische mit einer Sprache, die wesentlich dazu beiträgt, dass die erzählte Welt undurchschaubar bleibt. Die in der personalen Ich-Perspektive geschriebene Erzählung setzt sich aus Erinnerungsfetzen der männlichen Hauptfigur zusammen, momentaner Aufnahmen der Ereignisse und Stimmungsbilder, welche keine geschlossene Einheit bilden. Im Mittelpunkt befindet sich ein anonymes Mann, der sich an seine Frau Rosanna und das Leben mit ihr erinnert. Es wird zuerst das Bild einer glücklichen Ehe skizziert, das aber mit dem Erscheinen von „ihnen“⁹ zerstört wird. Mit „ihnen“ sind dabei die Puppen gemeint, welche der Erzähler auf dem Dachboden seines Hauses sammelt und den er „das Reich der Modelle“ (S. 110) nennt. Dieses Reich soll nur ihm vorenthalten und Rosanna verschlossen bleiben. Das krankhafte Verhältnis des Erzählers zu den Puppen mündet in dem rätselhaften Verschwinden Rosannas, das aber nicht direkt erwähnt wird. Es ist dem äußerst subjektiven Bericht des Mannes zu entnehmen, dass Rosanna den Kampf um den Mann mit einer der Puppen verloren hat und ihr weichen musste. Eine solche Nacherzählung des Inhalts erweist sich aber nur als eine von mehreren möglichen. Denn der ontologische Status der erzählten Welt bleibt, wie schon oben bemerkt, unentschieden. Die Mehrdeutigkeit der Erzählung wird unter anderem durch den Rückgriff auf poetische, bilderreiche Sprache erzeugt, die mehrere

Interpretationsmöglichkeiten der dargestellten Geschichte zulässt. Bereits die Beschreibung des Schauplatzes suggeriert, dass es sich möglicherweise um eine über das Reale hinausgehende Welt handelt: „[...] Abende[n], wenn der laue Frühlingswind oder der brütende Hauch des Sommers durch das Haus streichen und die Grillen im Garten zirpen [...]“ (S. 109).“



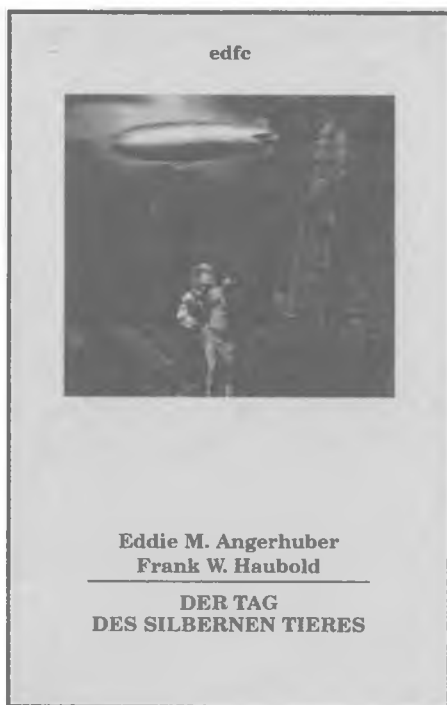
Eddie M. Angerhuber, *Das Anankastische Syndrom und andere Erzählungen*. Berlin: Medusen-Blut 2002

Oder:

Freundlich fächelt der Juliwind die gerafften Wolkenstores vor der Balkontür, und das Sonnenuntergangslicht taucht das Zimmer in ein glühendes Rot, in dem die Pfirsichfarbe der Erinnerung wie ein süßer Nachgeschmack langsam

⁹ Eddie M. Angerhuber, „Solo für eine Königin“, in: (Dies.): *Das Anankastische Syndrom. Erzählungen*. Erlangen 2002. S. 109-115, hier S. 110.

verebbt. (S. 109)



Eddie M. Angerhuber & Frank W. Haubold,
Der Tag des silbernen Tiere.
 Passau: EDFC 1999

Die hier verwendeten Personifikationen, das Spiel mit den Farben, die vielen schmückenden Epitheta, die Anhäufung von Substantiven, die das Gefühl der Geborgenheit einflößen (Sommer, Haus, Garten, Frühling, Grillen) und vor allem die synästhesieähnliche Metapher – „das Verebben der Pfirsichfarbe“ – evozieren eine scheinbar sorgenlose und idyllische Stimmung, die mit der einer Bukolik verglichen werden könnte.¹⁰ Auf der ande-

ren Seite streift die hier zitierte Passage, obwohl sie auch etwas romantisch anmuten mag, an die Grenze des Kitsches – dies scheint aber ein bewusstes Spiel der Autorin mit den literarischen Mustern zu sein, dessen Ziel es ist, den Rezipienten auf gewisse Weise einzuschläfern, welcher dann die phantastischen Ereignisse um so intensiver und beunruhigender empfindet. Der Horror-Kenner, Hans Richard Brittnacher, der das Phantastische bei Stephen King untersucht, stellt fest: „Der Horror setzt die Idylle voraus; je ausführlicher diese vorgestellt wird, desto brutaler kann jener wirken.“¹¹ Solch eine überzeichnete Stilisierung hat aber zur Folge, dass die Handlung in einem Raum verankert wird, der sich von der Alltagsrealität subtil abhebt und die Züge einer künstlichen, nur in der literarischen Fiktion funktionierenden Welt annimmt. Der Text driftet anscheinend in die Richtung des Nicht-Realen, das stufenweise in das Geschehen eingreift. Eine Intensivierung dieses Eindrucks finden wir in der Charakterisierung der Stimme von Bellefleur (eine der Puppen):

Die Musik der Spieldose begleitete sie, nahm den Ton ihrer Stimme an, und die Noten verflüssigten sich zu Gold, das alle Gegenstände überschauerte. Ich war verzaubert; ich konnte nur stumm

Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt / Main 2002, S. 23.

¹¹ Hans Richard Brittnacher, „Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King“, in: Gerhard Bauer, Robert Stockhammer Hrsg., *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts.* Wiesbaden 2000, S. 36-60, hier S. 50.

¹⁰ Auch Renate Lachmann betont, dass „das Horrormoment mit einem idyllisierenden in ein und demselben Text in Gegensatz und Nähe“ geraten könne. Vgl.: Renate Lachmann,

lauschen. (S. 114)

Die Kopplung mehrerer Sinneseindrücke¹² in diesem Zitat, die mehrere Wahrnehmungsmöglichkeiten vorgeben, bewirkt, dass eine objektive Einstufung des Dargestellten unmöglich gemacht wird. Auch der Übergang des Helden in die phantastische Sphäre, deren Sinnbild der Dachboden mit der Puppensammlung ist, wird durch eine besondere Zurichtung der Sprache markiert:

Die Sterne zwinkern vom Nachthimmel, ihr Licht wie silberne Glöckchen. Silberne Glöckchen. Ich brauche die Musik der Spieldose nicht mehr, um mich auf meinen Weg zu leiten. Die Töne des wehmütigen Liedes haben sich im Dunkel festgesetzt wie wirkliche Sterne, sie leuchten und zwinkern mir den Weg. (S. 114)

Indem den Objekten, die dem Bereich des Realen zugehören – den Sternen und der Melodie der Spieldose – zusätzliche ungewöhnliche Eigenschaften zugeschrieben werden, offenbart sich der phantastische Moment nicht mehr als ein unerwarteter und plötzlicher „Riss in der Wirklichkeit“,¹³ sondern als ein un-

12 Eine ähnliche Funktion hat die Verdichtung der Sinneseindrücke in einer anderen Erzählung von Eddie M. Angerhuber unter dem Titel „Die Farben der Klänge“. Nichtsdestoweniger zeigt sich die Doppelbödigkeit der Sprache in dem Titel der Erzählung selbst.

13 Der plötzliche Einbruch des Phantastischen in eine vertraute Wirklichkeit sei eine der Prämissen des Phantastischen in der Theorie von Roger Caillois: „das Phantastische [offenbart] ein Ärgernis, einen Riss, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt [...]“. Vgl.: Roger Caillois, „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction“, in: Rein A.

auffälliges Verschwinden der Grenze zwischen dem Geheimnisvollen und dem Alltäglichen, als ein Einsickern des Phantastischen in das Vertraute. Diese Strategie, den phantastischen Übergang nicht direkt zu beschreiben, hat ohne Zweifel den Vorteil, dass die auf diese Weise erzeugten Leerstellen mit der Phantasie des Lesers aufgefüllt werden können.



Barbara Neuwirth: Empedokles' Turm
Wien: Milena-Verlag 1998

Die poetische Sprache des Textes steht zugleich in einem auffälligen Kontrast zu dem (möglichen) Geschehen der Erzählung. Denn würde man der These folgen,

Zondergeld (Hrsg.): *Phaicon I. Almanach zur phantastischen Literatur*. Frankfurt/M. 1974, S. 45.

dass der geistesgestörte Erzähler seine Frau ermordet und zu einer Puppe stilisiert hat, so würde sich die Grausamkeit des Dargestellten deutlich von der Schönheit der Sprache abheben. Der Kontrasteffekt trägt aber wesentlich dazu bei, dass eine eindeutige Einstufung der evozierten Ereignisse unmöglich gemacht wird. In dem Leser stellt sich das Gefühl der Unschlüssigkeit ein, also nach dem Theoretiker T. Todorov des Schwankens zwischen einer natürlichen und einer unnatürlichen Erklärung des rätselhaften Ereignisses.¹⁴

Dass diese Unsicherheit ebenfalls von einem der Protagonisten empfunden werden kann, wird auch von Todorov akzentuiert. In seiner immer noch als das Standardwerk geltenden *Einführung in die fantastische Literatur* weist er u. a. auf das Verfahren der Modalisation der Sprache hin, das darin besteht „gewisse einführende Wendungen zu gebrauchen, die ohne den Sinn des Satzes zu ändern, die Beziehung zwischen dem Subjekt des Aussagens und der Aussage modifizieren.“¹⁵ Auch ein anderer Forscher, von den Überlegungen Todorovs ausgehend, hebt die Funktion der Modalisation der Sprache hervor, ein „besonders ausgezeichnete[s] Verfahren zur Zerrüttung einer gesicherten Erzählperspektive und somit auch zur Ambivalentisierung des Dargestellten.“¹⁶

Solch ein Verfahren finden wir in „Die Farben der Klänge“ (2002),¹⁷ einer anderen Erzählung von Angerhuber, die ebenfalls das Sujet der Puppen behandelt. Im Zentrum befindet sich hier eine Schriftstellerin, die eines Tages an ihre Vergangenheit erinnert wird. Sie nimmt die Einladung zum Treffen mit ehemaligen Freundinnen in der geheimnisvollen Villa Destructa an, wo sie Zeugin einer unheimlich wirkenden Skulpturenausstellung wird. Von diesem Moment an wird sie von seltsamen Visionen heimgesucht, sie fühlt sich immer schlechter, um sie scheint der Tod zu kreisen. Endlich entschließt sie sich, die Villa Destructa wieder zu besuchen. Diese wirkt aber überraschenderweise leer und seit langem unbewohnt. Auf dem Dachboden des Hauses entdeckt die Schriftstellerin eine große Sammlung von lebensgroßen Puppen. Sie erkennt die Puppen als ihre Kommilitoninnen, aber das offene Ende der Erzählung bringt einen deutlichen Perspektivewechsel, der es nahe legt, dass sie selbst den Puppen zugehört:

Ich erkannte sie alle wieder und erinnerte mich an unser Lachen, das die Flure der Villa Destructa füllte. Aber das liegt zwanzig Jahre zurück.

Durch ein Loch in der Decke schneit es herein, und die großen weichen Flocken bedecken wie ein Schwanengesang unsere unsterblichen Körper. (S. 12)

Die Frage, ob die Schriftstellerin die Identität der Marionette übernimmt, wird nicht beantwortet. In eine phanta-

14 Vgl. Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz, Caroline Neubauer. Frankfurt am Main 1992. S. 26f.

15 T. Todorov, *Einführung*, ..., S. 37.

16 Thomas Wörtche: *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Diss., Meitingen 1987, S. 102. Zit. nach: Uwe Durst:

Theorie der phantastischen Literatur. Tübingen und Basel 2001, S. 161.

17 Eddie M. Angerhuber: „Die Farben der Klänge“, in: Ernst Wurdack, Hrsg., *Pandaimonion. Horror und Phantastik. Story-Olympiade „Spezial“*. Band 5. [Germany] 2002, S. 6-12.

stische Geschichte verwickelt, vermag die Ich-Erzählerin den wahren Stand der Dinge nicht zu entdecken. Von besonderer Relevanz für die grundlegende Zwiespältigkeit der Erzählung ist es aber, dass die Hauptfigur ihre Aussage selbst relativiert, indem sie sich folgender Formulierung bedient: „mir ist, als sei ich gerade aus einem schweren Traum erwacht [Hervorhebungen von mir – N. N.]“ (S. 10) oder

Seit einigen Tagen hat die Farbe des Kaminfeuers eine ganz eigene Qualität angenommen. Oder liegt es am Armagnac, dass ich violette, rote und grüne Reflexe in den Flammen sehe, bunte Schleier, die sich auf der Tapete spiegeln? (S. 11)

Der Bericht der Ich-Erzählerin verdeutlicht ihren wachsenden Selbstzweifel. Indem sie suggeriert, dass ihre Visionen möglicherweise auf den Alkoholkonsum oder die Müdigkeit zurückzuführen sind, verliert sie auch die Glaubwürdigkeit als Vermittlerin des Geschehens und sorgt somit für die Entstehung der phantastikspezifischen Ambiguität.

Die Sprache als Werkzeug der Phantasie spielt ebenfalls eine nicht geringe Rolle in der Erzählung „Die Weiche“ (1996) der österreichischen Autorin Eva Anna Welles, die dem Erzählband *Unbekannt verzogen* entstammt.¹⁸ Im Mittelpunkt der Erzählung befindet sich eine anscheinend allein stehende Frau, Biggi Lagerfeld, die den Beruf der Fahrerin in der Untergrundbahn ausübt. Ihr voraussehbares und monotones Leben gerät eines Tages aus den Fugen, als sie während einer Dierstfahrt im Tunnel eine in

Nichts führende Weiche bemerkt. Die so nahe Gefahr, der schrecklichen Weiche nicht ausweichen zu können, löst in der Fahrerin fast panikartige Angst aus. Die Visionen mit der Weiche im Zentrum mehrten sich, zumal Biggi wegen Abwesenheit vieler Fahrer Überstunden machen muss. Während ihrer letzten Fahrt, von dem bedrohlichen Bild der Weiche auf einmal heimgesucht, verursacht sie fast einen Zusammenstoß mit einem anderen Zug. Das weitere Schicksal der Frau bleibt ein Geheimnis.



Neuwirth, Barbara: *Das steinerne Schiff*
St. Pölten : Literatur.ed. Niederösterreich 2008

Die von Welles evozierte Wirklichkeit ist auf gewisse Weise von dem Leser domestiziert: das Reisen mit der U-Bahn ist ein gewöhnliches Alltagserlebnis, welchem keine größere Aufmerksamkeit

18 Eva Anna Welles, „Die Weiche“, in: (Dies.): *Unbekannt verzogen. Schauer- und Mordgeschichten*. Wien 1996, S. 6-16.

geschenkt wird. In diese wahrscheinliche Welt schleicht sich das Unerwartete und Unheimliche ein und die bisherige Ordnung gerät ins Wanken:

Das weiße Licht der Scheinwerfer wurde plötzlich schwächer, und die konturlose Schwärze des Tunnels drang auf sie ein. Irgend etwas Seltsames geschah. Wann kam endlich das Hauptsignal in Sicht? Sie starrte und spähte in Dunkelheit. Statt des Signals aber sah sie etwas, was ihr den Atem nahm. Ungläubig blickte sie auf eine Weiche und ein dunkles Geleise, das von ihrem Gleis abzweigte und in der in Nichts aufgelösten Tunnelwand verschwand. (S. 9)



Barbara Newirth, *In den Gärten der Nacht*
Sukhramp 1990

Der Zerfall der vertrauten Ordnung und das Erscheinen des Unbekannten werden ebenfalls auf der Ebene der Sprache sichtbar. Durch die Anhäufung solcher Substantive wie „Schwärze“ oder „Rabenschwärze“ und „Dunkelheit“ und die Wahl von stimmungshaltigen Adjektiven wie „dunkel“, „schweißgebadet“, „schwer“, „staubig“, „stinkend“, oder „entsetzlich“ in der Beschreibung des unterirdischen Tunnels wird eine beunruhigende Atmosphäre erzeugt, die das kommende Unglück antizipiert und welche sich ebenfalls auf den Leser überträgt. Ähnlich wie die Protagonistin sieht sich der Rezipient mit dem Unerklärbaren konfrontiert, das sich einer eindeutigen Klassifizierung entzieht. Die Stimmung des kommenden Unheils betont noch die Warnung des Chefs der Fahrer, die die Funktion der Vorausdeutung übernimmt: „Schwarz ist keine Farbe“, sagte er leise, „schwarz ist nichts!“ (S. 8). Die Mehrdeutigkeit des Wortes „schwarz“ steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der scheinbar in Nichts führenden Weiche: es bleibt unentschieden, ob sie wirklich existiert oder von der Hauptfigur imaginiert wurde.

Die Möglichkeit einer rationalen und einer irrationalen Lösung des Rätsels suggeriert schon die Sprache selbst: es ist zum einen die Verwendung des Imperfekts, das im Sinne Todorovs eine ähnliche Funktion wie die Modalisation der Sprache hat und „eine Distanz zwischen handelnder Person und Erzähler [schafft], und zwar auf die Weise, dass die Position der letzteren für uns nicht erkennbar ist.“¹⁹ Zum zweiten wurden in dem zitierten Abschnitt Verben versam-

19 T. Todorov, *Einführung...*, S. 38.

melt, die zu dem semantischen Feld der visuellen Perzeption gehören – in Sicht kommen, starren, spähen, sehen, blicken

durch solche Wahl der Verben gibt die Autorin zugleich zu bedenken, dass die Wahrnehmung der Wirklichkeit von der Figur Störungen unterliegen kann. Nichts desto weniger spricht die Fahrerin selbst von einer „Halluzination“ (S. 11). Doch auch die irrationale Erklärung bleibt aufrechterhalten: Formulierungen wie „etwas Seltsames geschah“, „ungläubig blickte sie“ oder „etwas Unbegreifliches lag in der Luft“ (S. 14) tragen wesentlich dazu bei, dass das Dargestellte doppeldeutig bleibt. Dieses Spiel mit dem Leser begünstigt ebenfalls die Wahl eines alltagsprachlichen Wortschatzes, mit dessen Hilfe eine bekannte und vertraute Wirklichkeit geschaffen wird und welcher die Identifikation des Lesers mit dem Gelesenen ermöglicht. Die Alltäglichkeit der Sprache bewirkt, dass das Phantastische als ein Phänomen des Alltags erscheint und umso beunruhigender wirkt, als man es nie in solcher Nähe vermutet hätte. Das Gefühl des Ausgeliefertseins an eine fremde, aber in der Alltagsrealität verwurzelte Macht, wird folglich noch gesteigert.

Das Phantastische, das sich in der Sprache selbst manifestiert, tritt auch in den Erzählungen der österreichischen Schriftstellerin Barbara Neuwirth auf. Als Beispiel möge die Kurzgeschichte „Das möblierte Zimmer“ (1990) dienen, die einen kleinen Ausschnitt aus dem Leben einer anonymen Frau darstellt, welche auf der Suche nach besserem Leben in die Stadt kam und ein Zimmer mietete. Es handelt sich hier um einen zwischen dem Realen und dem Phantastischen angesiedelten Raum, welcher zum Schauplatz ungewöhnlicher Ereignisse wird. Die auf der Wandtapete gezeichneten

Katzen und das kleine Mädchen auf einem Bild pflegen es nämlich, sich nachts zu beleben und die Wand zu verlassen. Obgleich man das Zimmer mit einem Wort als Spukzimmer bezeichnen könnte, so scheint doch diese Formulierung nicht richtig zu sein. Denn die spukenden Gestalten verhalten sich eher untypisch: sie haben es nicht vor, die Bewohner des Zimmers zu erschrecken, und folgen jede Nacht demselben Ritual, das keinen Schaden in der Menschenwelt anrichtet. Ungewöhnlich wirkt auch die Sprache, mit deren Hilfe die phantastischen Gestalten und Ereignisse beschrieben werden:

Das nackte Holz glänzte schwarz im Licht der Glühbirne. Die Nacht warf Katzen von der Wand, die klagend auseinanderstoben und durchs offene Fenster sprangen. Wenn der Mond traurig war, dann log er.²⁰

Was in dem zitierten Abschnitt besonders auffällt, ist die verunsichernde Doppelbödigkeit der Bezeichnungen: Man kann sich nämlich fragen, ob die hier verwendeten Formulierungen metaphorisch oder wortwörtlich zu nehmen sind. Denn würde man diese Beschreibung als ein metaphorisches Bild einstufen, so müsste man auch die in der Erzählung evozierte übernatürliche Welt ein poetisches Gebilde nennen, was die Existenz der Phantastik verneinen würde: „die Poesie kann nicht fantastisch sein“,²¹ wie es T. Todorov feststellt. Und das buchstäbliche Lesen ist eine der wichtigsten Prämissen des Phantasti-

20 Barbara Neuwirth, „Das möblierte Zimmer“, in: (Dies.), *In den Gärten der Nacht. Phantastische Erzählungen*. Frankfurt / Main 1990. S. 42-46, hier S. 42.

21 T. Todorov, *Einführung*..., S. 57.

schen, was ebenfalls schon von Todorov postuliert wurde:

Wenn das, was wir lesen, ein übernatürliches Ereignis beschreibt und es dann dennoch nötig ist, die Wörter nicht im wortwörtlichen Sinne zu nehmen, sondern in einem anderen, der auf nichts Übernatürliches verweist, dann ist kein Raum mehr für das Fantastische.²²

Dieses Doppelspiel mit den möglichen Bedeutungen ist kennzeichnend für den ganzen Text: das Erscheinen eines phantastischen Elements wird auf eine sehr subtile Weise mit einer sorgfältig ausgefeilten, poetischen Sprache markiert:

Noch war das Buch aufgeschlagen, und wenngleich niemand die Buchstaben betrachtete, so sah es doch nach Weisheit oder Bildung aus. Auf den geöffneten Seiten hatte sich Staub niedergelassen. Ungeniert bedeckte er die schwarze Schrift und die vergoldete Seitenumrahmung [...]. Wenn der Wind in das Zimmer roch, tanzten die Körnchen über das raue Papier. (S. 42)

Das angeführte Zitat lässt zugleich eine melancholische Stimmung aufkommen, die die ganze Erzählung durchzieht und es zur Folge hat, dass der Leser die phantastische Welt nicht mehr als eine störende Bedrohung, sondern als komplementär zu der alltäglichen Wirklichkeit wahrnimmt.

Die hier analysierten Erzählungsausschnitte belegen die am Anfang aufgestellte These, dass die Sprache ein wichtiges Mittel der Kreation einer phantastischen Welt ist.²³ Wie es T. Todorov zu-

sammenfasst: „Das Übernatürliche entspringt aus der Sprache, es ist zugleich ihre Folge und beweist sich an ihr [...].“²⁴ Die Sprache kann die Funktion des Stimmungsträgers übernehmen, die beunruhigende oder überraschende Wirkung des Phantastischen unterstützen oder als Element einer Verrätselungsstrategie des Autors verstanden werden. Ebenso wie die Erzählperspektive, ermöglicht die Sprache dem Leser das Dargestellte zu beurteilen: dass sie in den meisten Fällen mehr verschleiert als erklärt und eine Verwirrung in dem Rezipienten hervorruft, das scheint ihre eigentliche Aufgabe zu sein.

Fällen der phantastischen Welt unterliegen müssen. Eine Ausnahme bildet hier die Schriftstellerin in der Erzählung „Die Farben der Klänge“, deren Verhältnis zu der phantastischen Puppen-Welt uneindeutig ist. Im Falle von Rosanna („Solo für eine Königin“) steht aber die Puppen-Metaphorik für die Verdinglichung der Frau: die weibliche Figur erliegt der Macht des Puppenschaffners, welcher wiederum die Züge Blaubarts, des legendären Frauenmörders, annimmt. Ähnliches trifft auf die Frauengestalten in den Erzählungen von Neuwirth und Welles zu: nach der Konfrontation mit dem Phantastischen verschwinden auf unerklärte Weise die anonyme Mieterin und die Untergrundbahnfahrerin Biggi Lagerfeld aus der realen Welt. Ihr weiteres Schicksal bleibt im Bereich der Ahnungen. Eine genauere Untersuchung der Frauen-Problematik in den analysierten Texten wäre interessant, würde aber den Rahmen dieses Beitrags sprengen.

24 T. Todorov, *Einführung...*, S. 75.

22 T. Todorov, *Einführung...*, S. 61.

23 Auffallend ist es auch, dass das Phantastische in den Erzählungen um die Frauengestalten zentriert ist, welche in den meisten